# Start of Wilma Iggers Collection

## AR 11862

Sys #: 000403056

LEO BAECK INSTITUTE
Center for Jewish History
15 West 16th Street
New York, NY 10011

Phone: (212) 744-6400
Fax: (212) 988-1305
Email: lbaeck@lbi.cjh.org
URL: http://www.lbi.org

AR 11862 VI Wilma Iggers Collection, undated

Friedrich Achberger
University of Minnesota

( D r a f t )

# Karl Kraus and Jaroslav Hašek on the First World War: A Common Enemy and Different National Perspectives?

The title of my paper, purposefully ending in a question mark, refers to two major literary works dealing with the experience of the First World War: the drama *The Last Days of Mankind* (1918/19; $^{2}$1922) by Karl Kraus (1874-1936), and the novel *The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War* (1921/23) by Jaroslav Hašek. These works do not only share temporal proximity, but also geographic, as they were published in Vienna and Prague respectively, at a time when the successor republics to the Habsburg Monarchy had just formed and when the border between Czechoslovakia and Austria did not have the finality it has acquired since. Though ŠVEJK is no doubt part of Czech national literature, its established place in that literature owes much to the international success that started with the immensely popular German translation (Grete Reiner, 1926) and with its adaptation for Piscator's stage in Berlin (1928). ŠVEJK was then translated into many other languages; the LAST DAYS, however, are completely translated only into one other language: Czech. Though Karl Kraus was born in Bohemia (Jičín), his entire life and creative energy centered on Vienna; Prague and other Czech places were frequently visited on Kraus' lecture tours, esp. between 1917 and 1930, when Kraus read scenes from the LAST DAYS. No direct link of any

kind can, however, be established between Kraus and Hašek or between their works. At first sight, it is only the surface that suggests a relationship between ŠVEJK and the LAST DAYS: geographic and temporal proximity, common anti-war stance and international stature, sheer size (over 800 pp. each). There are, on the other hand, significant characteristics that relegate ŠVEJK and the LAST DAYS to separate ballparks: they belong to different genres, rely on different techniques and perspectives, pursue different intentions with different audiences. These differences notwithstanding, I am proposing a fresh reading of these two texts today that focusses on a juxtaposition. To the best of my knowledge, this has not been pursued before; it was only ŠVEJK's greatest admirer, Bertolt Brecht, who considered at one point interpolating scenes from the LAST DAYS in a dramatized version of ŠVEJK. In imagining such a piece, Brecht hoped to complement one text with the other "in order that one may see the ruling circles above and the soldier below who survives their big plans." (Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 July 1942). Brecht highlights a major difference between the ways each text grasps the war experience - Kraus' drama depicting the ruling structures at work, Hašek's novel concentrating on the common soldier's life - and assumes a basic compatibility between these texts.
In order to define the common ground between them, I will begin by briefly delineating the contours of each work as it is generally perceived today, and then pursue those aspects that emerge in a juxtaposition: how the war is framed; how the presentation of "reality" operates; how satire operates in each text.

Kraus' drama *The Last Days of Mankind* (actually, a preferable rendition would be "Humankind") is conventionally seen as a monstrosity of a five-act tragedy with 220 scenes and a cast of thousands that is impossible to perform, indeed as a piece for "a theater on the planet Mars," as the author himself claims in the foreword. However, the foreword must not be taken at face value, and the performance history of the LAST DAYS proves that it is a powerful stage drama if abridged to two evenings' length (e.g. Vienna 1980). The seemingly forbidding, bul_ky outward appearance has given this drama a somewhat esoteric reputation that is only recently coming under correction as we realize how fervently Kraus worked to popularize this drama in readings, esp. in a cut version that he read to mass audiences in 4 cities in 1930 (Vienna, Berlin, Prague, Ostrava). The LAST DAYS were clearly conceived with more popular intentions than they were credited with.

The drama's starting point is exactly the same as that of ŠVEJK: the news of 28 June 1914 in Sarajevo reaches Vienna (resp. Prague). From this point in the prologue the drama proceeds with no strict chronology to an unspecified point late in the war when, in the last scene of the fifth act, enemy troops break through the German/Austrian lines and reach a command headquarters where a debauch is in full swing. The epilogue with the title "The Last Night" (written and first read in 1917, publ. Nov. 1918) recapitulates in a visionary manner (Expressionism!) high points of atrocities and culminates in an invasion of forces from the planet Mars which wipes human civilization from the face of the earth because of its hubris. (cf. H.G.Wells, *The War of the Worlds*, 1898). The major thrust of the drama, however, lies in the near-timeless panorama

unfolding in the five acts with countless scenes from all aspects of the "hinterland" and from the front in which the functioning of the war effort is meticulously scrutinized. In a major breakthrough since Naturalism, Kraus employs the documentary method to let the objects of his satire reveal themselves in their own words. The sequence of scenes sometimes has the quality of a newsreel, which had just come into its own with the war, but Kraus forces the newsreel to yield 200% veracity by making it look behind the scenes. The focal points of the panorama are civilian life in the hinterland, the press, the bureaucracy, and the officer mentality. Throughout the seemingly chaotic, dis_jointed cataract of scenes the one message surfaces: everything is connected, the war is one universal system of corruption in which everyone profits but the suffering and the dead. The very bulk of the drama repeats this message, for it is a never-ending endeavour to trace the manifestations of inhumanity which the war has fostered in every corner of the public and the private sphere. The satirist Kraus links purely fictional scenes featuring Emperor Francis Joseph or Chief-of-Staff Conrad with documentary material or quasi-documentary scenes exposing the profiteering in the business world and the commodification of war news, just to mention the most salient points. The satirist's oft-repeated operation in this drama, prefigured in more than 15 years of satire in his periodical *Die Fackel* (1899-1936), looks like this: he swoops down and seizes an item from public life, e.g. a passage from a war correspondent's feature article or a commercial advertisement in the press, quotes it or dramatizes it, extrapolates (i.e. "exaggerates") and imbeds it in the global context of the drama.

Thus a seemingly innocent little ad for "Diana War Chocolate" turns into a monstrosity, not only for its tastelessness, but for the idea that profits can be made while dying is going on. In the world of this drama, the causality sounds thus: dying must continue so that profits may rise further.

The montage of scenes documentary and fictional in the LAST DAYS establishes the connections well enough, but Kraus provides a running commentary of sorts in a sequence of scenes featuring an authorial figure, the "Carper" ("Nörgler"), a series of polemics against the "Zeitgeist" as embodied in the figure of the "Optimist". Here the author speaks *ex cathedra*, and indeed the penultimate scene of act five is called "The Carper [i.e. Kraus] at His Desk". This figure shoulders the Herculean task of exposing the mess in the Augian, i.e. Austrian, stables and of positing the torrent of his polemic against the fatal orgy of Central European civilization. The work performed in the LAST DAYS must be seen as a fierce attempt at making sense of the war experience; *ex negativo*, to be sure.

Indeed, the common denominator for the entire huge production of literature on the War from 1914 well into the 1930's is its attempt at making sense of the most thoroughly revolutionizing experience in human history. From the most blatantly chauvinistic verses of the early phase of the War to the more subtle reflections (Ernst Jünger, *In Stahlgewittern* (1920); to the later critical re-evaluations (E. M. Remarque, *All Quiet on the Western Front*, with characteristic time lag 1929), all these attempts at "giving meaning" to the War and at "interpreting" it are fundamentally ideological operations. This applies, of course, to Kraus and Hašek as well, but in a way

that distinguishes their work from the others. It seems that the peculiar situation of the schizophrenic Austrian involvement in the War (deeply divided internally, suspicious of German ally, yet exporting internal strife, etc.) allowed for a peculiar Central European perspective that cuts far deeper than a mere national or class-oriented point of view could. This is where some fundamental similarities can be found in Hašek and Kraus.

In contrast to the panoramatic structure of the LAST DAYS, the novel ŠVEJK seizes upon a specific and limited segment of the war experience: it follows the protagonist from Prague to the Eastern front, from June 1914 to sometime in 1916 (Hašek's early death prevented completion of the novel). As we are led along by Švejk's "adventures" (subtitle), we are seemingly restricted to the point of view and experience of a common soldier and a narrator who seems fairly indistinguishable from him. As a batman (servant) to an army chaplain and to an officer, later as orderly to a company, Švejk bumbles his way victoriously through a series of more or less farcical encounters with the military establishment. But the protagonist Švejk serves at least a dual function in Hašek's novel: while he is on the one hand the key to the novel's success, a figure to empathize with in the traditional sense, he is on the other hand plainly a device, and his ironic "progress" is a string upon which the story-beads are are strung.

While it is important to see the tradition of the picaresque novel revived here (*Tom Jones; Roderick Random; Don Quixote*, etc.; df. Parrot, p. 147 ff.), ~~the~~ which depicts an (adventurous and eventually always lucky rogue whose expoloits let us see the world against the grain,

it is equally important to recognize that in the 20th-century ŠVEJK the old rogue has become a sophisticated device that does most of the "work" in this novel. Švejk is not only the grinning survivor of all calamities like the proverbial cat that always lands on its four feet, and not only the prototypical "little guy" who defies the big death machines -- these aspects of the figure Švejk are mere content -- but most basically he is the one who constantly tells stories. This is Švejk's structural function, and it is fundamentally more important. Švejk tells stories obsessively, every incident reminds him of another in the past, he tells his stories - ranging from mere anecdotes to elaborate pieces - to willing and unwilling listeners alike, he tells stories to numb an opponent's mind, or to weasel himself out of a tight spot, or to enlighten his fellow sufferers. The farcical frame of the novel misleads many readers to pass over these stories merely as added matter, while in fact they construct their own cosmos within which Švejk makes sense of his senseless environment -- though only to a degree do these stories produce order, while on the other hand the reign of disjointed order reflects the experience of a mad world, and Švejk not only propagates, but lives anarchy for the sake of survival.

Švejk's storytelling is the structural parallel to the function of the "Nörgler" in the LAST DAYS OF MANKIND. Kraus' mouthpiece reviews items from the newspapers or opinions offered by the "Optimist" and processes them in the context of the over-all satire; Hašek's protagonist observes an incident around him and offers an anecdote or story that relativizes, ridicules, or satirizes the first

and integrates it into Švejk's world. Consider for example the anecdote "Madman on a Cab-horse" in scene V/8 of LAST DAYS, which serves as an emblem for the civilian situation under war-time (mad) military rule. Kraus' "Nörgler" seizes upon this newspaper item (a soldier gone mad jumped on a cab horse and raced it down a busy street towards a certain accident endangering all passengers in the cab; the situation is saved by a policeman who bridled the horse at the last moment) and turns it into an image for the German military madly racing Austria into destruction, the only hope being the United States as a policeman. Švejk, on the other hand, refrains from such overtly interpretive story-telling, but his stories on the whole serve a similar function. Instead of confronting such issues as injustice, oppression, and corruption in the military head-on, Hašek's Švejk circles them with his stories. When, for example, he reminds Lt. Dub how he got himself drunk in a brothel while he had expressly declared brothels off-limits for everyone, Švejk tells stories about a tinsmith who always ended up in brothels when he went to buy sheet metal (p. 633) and about the old builder's foreman Vejvoda who got drunk while searching for a non-alcoholic beverage, and so on. The connections he establishes implicitly between the lieutenant and the lower-class protagonists of his tales undercut, of course, the officer's social rank; they highlight the issue without confronting the officer explicitly with his hypocrisy. One of the main functions of Švejk's story-telling is that it continually organizes experience and makes it accessible to critique without resorting to abstraction.

From this point of view, the novel ŠVEJK acquires a panoramatic character similar to the LAST DAYS. Where Kraus conjures up quasi-documentary street scenes with newspaper readers, bureaucrats, and dodgers, or scenes with profiteering grocery store owners and stock market gamblers, Hašek has his character Švejk introduce recollections from his vast experience with the Austrian bureaucracy, military, and the ruling German population in Bohemia. His memory is clearly not an individual, but a collective one; he is not only a representative of the Czech national situation, but also of the class conflict imbedded in the national struggle. The more or less explicitly performed class analysis in ŠVEJK has assured the favorable reception of this novel in the ČSSR, the GDR, and the Soviet Union, and rightly so. Though not denied, this aspect of the novel has been - predictably - downplayed in the Western reception. We need to be scrupulous, however, in describing the political position that emerges from SVEJK, and a comparison with the LAST DAYS is helpful here. Neither work can be classified "political" in the sense that it opts for a political movement or a party or that it neatly assesses blame on one party, class, or nation. Kraus' social criticism is simply too inclusive to be political, in that it indicts the majority of humankind; Hašek's criticism is, much like Kraus', too concrete in its instances to be immediately translateable into political activism. If we look at the historical situation from which these two works emerged, it is obvious that neither author had a viable political movement towards which he could orient his work. Indeed, it seems that the continued freshness of these texts has to do with their politically "open" quality, which is not to be confused with

waffling. Both works reflect the situation of Austria before its dissolution - an intricately complicated, essentially impossible political situation in which economic and social, national and racial conflicts constantly overlap - and both works are written for a post-revolutionary situation that offers only a meager hope for democratic order. "Reality" as captured in the LAST DAYS and in SVEJK has the characteristics of madness, and thus the two monstrous works painstakingly record the myriad manifestations of madness and portray it as a systemic madness. Fully exploiting the potential of literature, specifically satirical literature, these texts lay open the contradictions and conflicts within that society and the suffering that goes with it, and their critique goes further than any mere national, political or class analysis can go. In each case the satirical critique implies an underlying utopian thrust: the reassertion of human dignity and a code of ethics. Since both works are anti-Austrian, it would be ironic to reclaim Hašek for an Austrian Literature that Kraus clearly belongs to; but there are surely enough common characteristics to warrant the concept of a Central European Literature. What distinguishes the LAST DAYS OF MANKIND and ŠVEJK from most German and Austrian literature (I cannot claim extensive knowledge of Slavic literatures) is the regional specificity - satire is always specific - coupled with a markedly global, non-national perspective. It seems that the Austro-Hungarian monarchy, the laboratory in which the world experiments with its own destruction (Kraus 1914), afforded to some writers of a melancholy inclination (both Kraus & Hašek were melancholy) unprecedented glimpses into the workings of modern

society, precisely because it was a society caught in patent dissolution. In this respect I would not emphasize the national perspectives that can indeed be isolated in each of these two works. It is the Central European character that seems to me the more dominant and significant.

BIBLIOGRAPHY

J. Hasek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (, tr. Grete Reiner) (Berlin/East Germany, 1982).

- , *The Good Soldier Svejk and his Fortunes in the World War*, tr. Cecil Parrot (New York, 1973).

W. F. Haug, *Bestimmte Negation. 'Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk' und andere Aufsätze* (Frankfurt/Main, 1973).

G. Janouch, *Jaroslav Hasek. Der Vater des braven Soldaten Schwejk* (Bern, 1966).

K. Kosík, "Hasek and Kafka", in: *Telos* 23 (1975).

*Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, ed. K. Vondung (Göttingen, 1980).

*Materialien zu Bertolt Brechts 'Schweyk-im zweiten Weltkrieg'*, ed. Herbert Knust (Frankfurt/Main, 1974).

C. Parrott, *Jaroslav Hasek. A Study of Svejk and the Sort Stories* (Cambridge, 1982).

Frau Jaggers zur Kenntnis

**Im Besonderen das Allgemeine? Über das Kriegsdrama von Karl Kraus**

»In Bern ist man wieder in Wean« (430)

Wenn ich *Die letzten Tage der Menschheit* ein »Kriegsdrama« nenne – ist es denn, so könnten Sie fragen, nicht eher ein Drama des Weltkriegs, und zwar des ersten, nichts anderes oder doch vor allem das? Statt ein Drama des Krieges, des Krieges überhaupt und als solchen, am Beispiel nur des einen, der den Stoff geliefert hat? Und da Sie diese Frage vielleicht nicht stellen mögen – ich mache sie mir zu eigen, und möchte sogleich auch eine Antwort versuchen.

Die Dichtung, hat Aristoteles gesagt, ist philosophischer als die Historie, und zwar insofern, als sie mehr das Allgemeine als das Besondere, mehr das Mögliche als das Wirkliche darzustellen sucht – also das Zufällige beiseite läßt und sich auf das Wesentliche konzentriert. In der marxistischen Ästhetik von Georg Lukács heißt dieses Wesentliche dann »das Typische«. Nimmt man nun die Tragödie von Karl Kraus für ein dichterisches Werk (und wofür sonst sollte man sie nehmen?), dann muß im Besonderen ihrer Bilder ein Allgemeines verborgen sein – und dann liegt nichts so nahe wie die Vermutung, es sei dies Allgemeine eben: der Krieg. Das hätte Konsequenzen! Denn wenn in diesem Drama der I. Weltkrieg ein Besonderes ist, das auf ein Allgemeines zielt, dann kann dies Allgemeine etwa in einer Aufführung auch wieder auf ein Besonderes zurückgeführt werden – warum nicht, zum Beispiel, auf den II. Weltkrieg? Ihn hat Karl Kraus glücklicherweise nicht mehr erlebt. Aber hätte er wohl, wenn er ihn erlebt und überlebt hätte, auf die *Letzten Tage* verwiesen, in denen doch alles schon enthalten sei? Eher schon auf Shakespeare, der alles vorausgewußt hat, oder auch auf Goethe, in dessen *Faust* ihm bereits die *Dritte Walpurgisnacht* des Hitler-Reichs erschlossen schien. Mustert man die Stellen durch, innerhalb und außerhalb des Dramas, an denen Kraus sich über dessen Sinn und Zweck hat vernehmen lassen, so muß er selber jedenfalls dafür gehalten haben, daß in dem Wust der Szenen erfaßt sei zunächst und vor allem: der Weltkrieg, der damals noch nicht der erste hieß, den Kraus vielmehr als den letzten hat vorstellen wollen, damit er auch wirklich der letzte bleibe.

Gewiß: Der I. Weltkrieg war ein Krieg, und trägt im Drama auch Züge jeden Krieges. Es gibt einen Konflikt, es gibt Feinde, es gibt Waffen, es gibt Verwundete und

Getötete, es gibt Siege und Niederlagen. Immer ist die eigene Partei im Recht, ob sie nun angreift oder verteidigt, und immer trägt die Fahne, unter der man kämpft, den Namen eines Ideals, womöglich den des Friedens. Immer haben nicht allein die Krieger zu leiden, immer auch die Frauen und die Kinder. Und manches noch sonst. Aber Karl Kraus hat selber das Besondere des einen Krieges, der den Stoff abgeben sollte, hervorgekehrt – etwa wenn er auf die Frage des Optimisten, ob für die Fortsetzung des Übels »Der Krieg als solcher« verantwortlich zu machen sei, den Nörgler antworten läßt: »Der Krieg als dieser«. (193) Oder wenn es in demselben Gespräch an späterer Stelle heißt: »Sonst war der Krieg ein Turnier der Minderzahl und jedes Beispiel hatte Kraft. Jetzt ist er ein Maschinenrisiko der Gesamtheit [...].« (208) Das gilt nun freilich auch für jeden (oder beinahe jeden) Krieg aus jüngerer Zeit. Der I. Weltkrieg aber scheint als erster und wohl auch als letzter Krieg der neueren Geschichte bestimmt gewesen zu sein von einem Nebeneinander moderner Waffentechnik und mittelalterlicher Symbolik: bestimmt also von der Lüge, als kämpfe noch immer Mann gegen Mann und statt mit dem Maschinengewehr mit der Armbrust oder dem Schwert. In einem Aufsatz hat Karl Kraus den Krieg, diesen Krieg, darum ein »technoromantisches Abenteuer« genannt. Ich zitiere: »Es sind die alten Ornamente zum neuen Wesen des Todes. Aber da dieser, frisch aus der Retorte entsprungen, noch keine neuen erfinden konnte, so kann die Macht der alten Ornamente nicht entbehren. Denn nicht allein dulce, auch decorum muß es sein! Nur daß die Macht den neuen Tod zu ihrer Erhaltung braucht, nur daß die alte Herrschaft nicht lieber abdankt, als ihre Stellung der Chemie zu verdanken, daß die Insignien auf die Chemikalien angewiesen sind – das ist es, was unsere siegende Kultur unrettbar dem Gifttod geweiht hat.« (S 6, 90 f.) Eben dieser Kontrast, so heißt es ebendort, sei im Wortspiel von »einer chlorreichen Offensive [,,,] endgültig abgebunden«. Was immer davon bis in die Tage des Golfkriegs überlebt haben mag und wie viel davon schon im Krieg von 1870/71 vorgebildet gewesen sein dürfte – : Karl Kraus hat diesen Kontrast als Kainszeichen des I. Weltkriegs wahrgenommen und dargestellt.

Kaum zu verallgemeinern auch: die »freiwillige Kriegsdienstleistung der Dichter«. Darüber heißt es schon 1914 in der Rede *In dieser großen Zeit*: »Hier steht ein Hauptmann, stehen die Herren Dehmel und Hofmannsthal, mit Anspruch auf eine Dekoration in der vordersten Front und hinter ihnen kämpft der losgelassene

Dilettantismus.« Einen »so stürmischen Anschluß an die Banalität«, eine solche »Aufopferung der führenden Geister« habe es noch nie gegeben. (S 5, 22) Das mag richtig sein – auch angesichts der Exzesse, die im Siebenjährigen Kriege Gleim und im Kampf gegen Napoleon Theodor Körner geboten haben. Sicherlich aber hat es die Poesie seitdem nicht wieder zu solcher Geltung gebracht – weder im II. Weltkrieg noch in den Kriegen um Korea und Vietnam. Und heutzutage braucht der Krieg die Dichter, so scheint es, schon gar nicht mehr.

Leichter läßt sich ein anderes Moment des I. Weltkriegs verallgemeinern: die führende Rolle der Presse, der Karl Kraus, bekanntlich, die Hauptschuld beigemessen hat. »Nicht daß die Presse die Maschinen des Todes in Bewegung setzte – aber daß sie unser Herz ausgehöhlt hat, uns nicht mehr vorstellen zu können, wie das wäre: das ist ihre Kriegsschuld!« (677) Daran hat sich seither wohl nicht viel geändert. Weiterhin finden Kriege im Horizont des Mediums statt – freilich nicht mehr bloß der Presse, sondern außerdem und vor allem des Fernsehens. CNN auf allen Kanälen. Zwar soll die Fernsehberichterstattung über den Krieg in Vietnam die amerikanische Regierung zum Einlenken und am Ende zum Rückzug aus Ostasien bewogen haben. Auch bleibt die große Zahl getöteter Journalisten im jüngsten Balkankrieg zu bedenken. Im ganzen aber dürfte das Fernsehen die Presse nur beerbt haben – ein Vorgang, den das Drama vorweggenommen hat im Bild und im Wort der »Kino-Operateure«, die am Schluß des Epilogs, der *Letzten Nacht*, als letzte Gruppe erscheinen.

> Das gibts nicht, was heißt das, das ist doch kein Licht!
> Da wird ja doch keine Nummer daraus,
> zwischen dem Sketch »Willi geniert sich nicht«
> und dem Detektiv-Schlager »Mir kommt keiner aus!«
> Das gibts nicht, wir haben doch einen Vertrag,
> wir brauchen einen Treffer und keine Nieten!
> Der Isonzofilm läßt sich zwar nicht überbieten,
> doch woll'n wir mehr Licht für den »Jüngsten Tag«! (766)

Nicht ebenso wichtig, aber wichtig genug sind zwei andere Motive, zwei Motivkomplexe des Dramas, stichwortartig zu bezeichnen mit: die Juden und die Frauen. Beides miteinander und zugleich mit dem Presse-Motiv verbunden in der Figur der Schalek – aber nicht nur in ihr. Das Terrain ist in mehrfacher Hinsicht

schwierig und nicht leicht zu begehen. Ich beginne mit einem Auftritt am Anfang des Stückes, in der ersten Szene des Vorspiels, der sich trotz dieser Stellung (oder auch ihretwegen!) der Aufmerksamkeit des Lesers leicht entzieht. (45) Das Stück beginnt, Sie erinnern sich, mit der Kennzeichnung von Ort, Zeit und Geschehen:

*Wien. Ringstraßenkorso. Sirk-Ecke. Ein Sommerfeiertagabend. Leben und Treiben. Es bilden sich Gruppen.*

Zunächst tritt ein Zeitungsausrufer auf, mit den Worten: »Extraausgabee – ! Ermordung des Thronfolgers! Da Täta vahaftet!« Die damit eröffnete Szene enthält eine ganze Reihe kleinerer Auftritte, wie ich sie nennen will, in sich geschlossener Szenen innerhalb der Szene, und der erste Auftritt, der sich auch unmittelbar auf die Worte des Zeitungsausrufers bezieht, umfaßt nur diese zwei Zeilen:

EIN KORSOBESUCHER *(zu seiner Frau):* Gottlob kein Jud.

SEINE FRAU: Komm nach Haus. *(Sie zieht ihn weg.)*

Es tritt ein zweiter Zeitungsausrufer auf und dann erscheinen die vier Offiziere – dieselben, die als immer dieselben, stereotyp, jeden Akt des Dramas eröffnen werden. Das Ehepaar aber erscheint nur an dieser Stelle. Der Mann weiß bereits, was der zweite Zeitungsausrufer gleich bekanntmachen wird: »Da Täta ein Serbee!«, und kann sich, selber ein Jude, beruhigen mit der Gewißheit, daß »Gottlob kein Jud« das Attentat begangen hat. Die Furcht vor antisemitischen Ausschreitungen wird ihm diesen Stoßseufzer eingegeben haben. Worauf man bei Kriegsbeginn gefaßt sein mußte – das zeigt Karl Kraus in der 1. Szene des I. Aktes, in der zwei Amerikaner, die englisch miteinander reden, Gefahr laufen, als Engländer, also als Feinde behandelt, also verprügelt zu werden. (73) Die Frau nun, die ihren Mann mit den Worten »Komm nach Haus.« wegzieht, scheint zu wissen, daß sich das Vorurteil von Tatsachen nicht imponieren läßt: möchte den Mann in die Sicherheit des Hauses, weg von der Straße, bringen, weil man eben nicht wissen kann, ob das Blatt sich nicht wendet. Wenn nicht Weitsicht, dann gibt Fürsorge ihr die Worte und die Geste ein. Man sieht: da ist mit zweimal drei Worten eine ganze Situation – etwas Typisches, ein Allgemeines – bezeichnet. Was Karl Kraus an Nestroy gerühmt hat: »wo ein Satz über die Bühne geht und mit einer Figur ein Milieu, eine Epoche dasteht« (S 7, 288) – hier ist das auch ihm gelungen.

Für das Drama als ganzes aber gilt: daß beide Motive, die wohlbegründete Ängstlichkeit des Juden und die Fürsorglichkeit der Ehefrau, beinahe für blinde

Motive anzusehen sind. Jedenfalls eröffnen sie keine R e i h e von Belang. Die Bilder, unter denen Karl Kraus das Jüdische und das Weibliche faßt, sehen anders aus. Beinahe könnte man sagen: diese Bilder seien juden- beziehungsweise frauenfeindlich. Tatsächlich sind sie das nicht – oder nur in dem Sinne, wie man sagen kann, daß das Stück auch christen- und männerfeindliche Züge trägt. Von seiner Deutschen- und Menschenfeindlichkeit ganz zu schweigen. So viel ist aber sicher: Die Juden des Dramas, Männer wie Frauen, machen keine gute Figur. Und zwar großenteils auch darum nicht, weil sie das Personal bilden, das den Apparat der Presse bedient. Zwar spielt zumal in der Buchfassung des Stückes die vorgeblich christliche *Reichspost* eine düstere Rolle; auch da jedoch bleibt das Merkziel der Betrachtung die *Neue Freie Presse*, die führende liberale Zeitung Österreichs, deren Herausgeber Moriz Benedikt im Epilog als »Herr der Hyänen«, ja als »Antichrist« erscheint. Ähnlich ist dem Kriegslyriker Richard Dehmel der Kriegslyriker Alfred Kerr und sind dem jodelnden Ganghofer die Juden Hirsch und Roda Roda zur Seite gestellt. Das hat natürlich seinen Grund in der Geschichte – dem Vorwalten des jüdischen Elements in der Presse der Zeit, übrigens auch: der sozialistischen, die das Drama aber vollständig verschont. Die *Arbeiter-Zeitung* wird nicht einmal erwähnt. Insofern nun das kriegstreiberische Wirken der Presse dargetan werden soll, kann Kraus nicht wohl davon absehen, daß daran leider Gottes mit großem Eifer Journalisten jüdischer Herkunft beteiligt gewesen sind. Nicht zuletzt: »Die Schalek«. Fünfzig Jahre nach Auschwitz mag man daran ungern erinnert werden, und versucht sein, diesen Zug des Dramas zu verleugnen. Aber das käme einer Amputation gleich – zumindest insofern, als im Chor »der grausigsten Dialekte« (10), die das Drama durchwalten, nun eine der tragenden Stimmen verstummen müßte, der Jargon nämlich, den die Agenten der Presse sprechen.

Ebensowenig wie das Bild des Juden ist das Bild der Frau einer Verallgemeinerung fähig. Aber da liegt der Fall anders. In der Figur der Schalek wird der »Naturverrat«, den die Journalisten als solche verüben, greifbar auch als Verrat an der Natur der Frau, des »Weibes«, wie Karl Kraus in der Sprache seiner Zeit zu sagen pflegt. Die Erscheinung des weiblichen Kriegsberichterstatters schien ihm der Gipfel der Perversion zu sein: ein Hohn auf die Hoffnung, daß es jenseits der von Diplomaten, Offizieren, Kapitalisten, Funktionären, Journalisten, Literaten beherrschten Welt ein

Reich des Wohllauts und der Anmut geben könnte. Die Kinder und die Tiere – sie taugen nur zu Opfern des Krieges. Aber auch die Frauen sollten dem Krieg nur zum Opfer fallen – statt daß sie ihn selber führen, wenn auch nicht mit der Waffe, so doch mit der Feder in der Hand. Sicherlich kann die Herabwürdigung der Kriegsberichterstatterin darum, weil sie eine Frau ist, heute niemanden überzeugen, der in dieser Erscheinung einen Erfolg der Frauenemanzipation erblickt – und freilich auch keinen, der die Frauen nicht von vornherein für die besseren Menschen hält. Kein Zweifel: In diesem Punkt hängt Karl Kraus einer Metaphysik der Geschlechter an, wie sie um die Jahrhundertwende im Schwange war. Das Ideal ist nicht etwa die Gattin und Mutter, die Hausfrau, nichts weniger als das; sondern im Gegenteil die Hetäre, der Inbegriff naturhafter Sinnlichkeit. Die Verachtung, mit der Karl Kraus patriotische Megären vom Schlage der Kommerzienrätin Wahnschaffe oder eben auch die Schalek (und die bis in den Epilog hinein!) behandelt – sie ist also nur die Kehrseite einer Verehrung, die sich innerhalb des Dramas nur in Momenten, beiläufig, bekunden kann.

Denn bei alledem darf ja doch eines nicht vergessen werden: Das Drama ist – anders als etwa Goethes *Faust* – eine Satire. Und es ist – anders als Swifts *Gulliver* – nicht gegen die Menschheit als ganze gerichtet. Zeitsatire im genauen Sinn. Kurt Tucholsky hat das richtig verstanden – und über eine der vielen Vorlesungen, in denen Karl Kraus Szenen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* vorgetragen hat, schon 1920 das Folgende geschrieben:

> Gestank steigt auf, es war, als ob ein geschichtliches Grammophon zurückgedreht wurde, die herrliche, die große Zeit stand noch einmal da im bunten Glanze all ihrer Uniformen – Hurra! Fürsten, Könige, Universitätsprofessoren, Durchhalter aller Kaliber, Presselumpen, Schmöcke, Offiziere und Huren – all das Gelichter ließ er noch einmal erstehen. (bei Tgahrt 3, 151 f.)

Die Plurale sind am Platz. Das Ziel des Angriffs bildet nämlich nur ausnahmsweise ein Einzelner, wie in der Polemik, der Personalsatire; im allgemeinen vielmehr ein geschichtlicher Typus, den bei Karl Kraus freilich Einzelne, großenteils mit bezeugten Namen, repräsentieren. Nur ausnahmsweise vertreten solche Einzelne nur sich selber: Franz Joseph und Wilhelm II., beide ausgestattet mit Zügen, die sie nicht einmal miteinander teilen, geschweige denn mit den Machthabern anderer

Staaten. Sie und nur sie sind gemeint – ebenso wie Karl Kraus in einem Drama über das Dritte Reich mit Hitler gewiß nur Hitler gemeint hätte und nicht bloß den Typus des Diktators, für den er auch ein anderes Beispiel (etwa: Mussolini) hätte wählen können. Ähnlich unvergleichlich erscheint im Drama der Weltkrieg – der wenig gemein hat mit den großen Kriegen des 18. und 19. Jahrhunderts, ja selbst mit den Balkankriegen des frühen 20., die Kraus im nachhinein nur für ein »Vorspiel« gehalten hat. Gewiß: man kann die *Letzten Tage der Menschheit* als ein »Warnstück« betrachten: das darauf hinwirken soll, daß ein solcher Krieg sich nicht wiederholt. Aber damit ist nicht auch gesagt: es ziele auf den Krieg als solchen ab. Einem prinzipiellen Pazifismus hat Karl Kraus ohnehin nicht angehangen: das Drama selber schließt mit einem kosmischen Vergeltungsschlag, und nach Hitlers Machtergreifung scheint er ein militärisches Einschreiten Europas gewünscht zu haben. Als Kraus um 1930 sein Marsdrama den Maßen des irdischen Theaters anzupassen, eine »Bühnenfassung« herzustellen unternahm, da wollte er damit vor allem seinen Willen bekunden, den Krieg gegen den Krieg und gegen die Mächte, die ihn ermöglicht, herbeigeführt und erklärt haben, fortzusetzen«. (780) Seinen Krieg gegen den Weltkrieg! Also nicht zuletzt: gegen das Vergessen. Wir sollten diese Absicht nicht verkennen und nicht verkleinern. Als Walter Benjamin 1938 die Pariser Uraufführung einiger Szenen aus Bertolt Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* zu besprechen hatte, ist er auch auf das Weltkriegsdrama von Karl Kraus zu sprechen gekommen. »Der Leser [des Brechtschen Dramas] empfängt ein Drama in jenem Sinne, in dem 'Die letzten Tage der Menschheit' von Kraus es verwirklicht haben. Vielleicht ist es diesem Drama allein gegeben, die noch glühende Aktualität so in sich einzulassen, daß sie als ein ehernes Zeugnis auf die Nachwelt gelangt.« (bei Krolop 154). Ein solches Zeugnis sollte auch eine Aufführung am Ende des Jahrhunderts bieten.

*

Auch und gerade in Bern! Die Hauptstadt der Schweiz wird ja in einigen Szenen des Stückes beim Namen genannt. In der Schweiz, erklärt der Nörgler alias Karl Kraus, arbeite er »an dem Drama dieses Untergangs« – »wiewohl man sicher sein kann, das Publikum, dem man hier entflieht, dort anzutreffen.« Denn eben nach Bern exportiere »ein verwesender Staat [...] seine Fäulnisprodukte, Falloten und Diplomaten, Schieber und Schreiber« (430) – Gestalten ähnlich den Berliner

Monstren Gog & Magog, die gegen Ende des Stückes leibhaftig auftreten. »Wir müssen die Schweiz säubern!«, heißt es da, und man rühmt sich, damit auch schon begonnen zu haben.

> Auf der Zürcher Straßenbahn hat einer neulich französisch jesprochen! Da habe ich denn jleich Krach jemacht und dem Mann auf den Kopf zujesagt, daß Neutralitätsbruch vorliege. [...] Der Bengel schwieg betroffen. Na und Elschen hat in Bern in 'ner Konditorei darauf bestanden, daß die Vakäuferin statt Crême Sahne sage. Die Sahne war zwar alle, aber Elschen ließ doch nicht locker. Nicht wah' Elschen?

Das ist, glücklicherweise, Geschichte. Aber um sie zu beherzigen, muß man sie wenigstens kennen.

**End of Wilma Iggers Collection**